

TRADUZINDO TEATRO

Fátima Saadi

Tradutora e dramaturgista da
companhia Teatro do Pequeno

Gesto

teatro03@ism.com.br

RESUMO: *Este artigo discute, do ponto de vista do trabalho do dramaturgista, o papel do texto no conjunto de elementos que constituem o espetáculo teatral e apresenta algumas das especificidades da tradução para essa forma de expressão artística.*

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, tradução, dramaturgista, oralidade.

RÉSUMÉ: *Cet article présente, sous la perspective du travail du Dramaturg, le rôle joué par le texte dans l'ensemble des éléments qui constituent le spectacle théâtral et analyse les particularités de la traduction faite pour la scène théâtrale.*

MOTS-CLÉS: Théâtre, traduction, Dramaturg, oralité.

Já é lugar-comum repetir que o teatro é uma polifonia signica, sedutor objeto que tem derrotado mais de um estudioso da semiologia.

O papel do texto nesse condensado de significados tem variado, da Grécia até os nossos dias, entre a hegemonia incontestada, a aparente dissolução no teatro de imagens e o diálogo, em pé de igualdade com os demais elementos cênicos.

O fato determinante da contemporaneidade teatral, o surgimento da encenação no fim do século XIX (em 1887, Antoine funda, em Paris, o Théâtre Libre e, em 1897, Stanislavski cria o Teatro de Arte de Moscou), está em relação direta com a alteração do papel do texto no conjunto do espetáculo teatral, que já vinha se processando desde meados do século XVIII.

Grosso modo, pode-se dizer que a passagem do paradigma cartesiano, de base matemática, para o paradigma newtoniano, de base física, marca, ao longo do século XVIII, uma nova postura diante da natureza. A observação passa a ser mais valorizada que a abstração, e, com isso, elementos cênicos até então relegados a segundo plano começam a merecer a atenção tanto dos homens de teatro como de pensadores que se interessavam pelo teatro como domínio de reflexão.

O espaço cênico pictórico, criado a partir de telões pintados em perspectiva, vai aos poucos sendo ocupado em sua tridimensionalidade.

Recebido em 3 de novembro de 2006

Aceito em 9 de dezembro de 2006

O ator passa a poder circular pela área cênica e seu corpo ganha volume. Até então, nos teatros à italiana, por causa do recurso cenográfico ao *tompe-l'oeil*, o ator não podia se aproximar do fundo da cena, porque, se o fizesse, ficaria maior que os edifícios representados nos telões. Nessa configuração teatral, seu corpo se reduzia a uma silhueta recortada sobre um quadro pictórico. A discussão propriamente moderna a respeito da natureza e da função do teatro começa, no meu entender, com a publicação de *Le fils naturel et Les entretiens sur le Fils naturel*, de Diderot, em 1757. Nesse conjunto, peça de teatro-conversa crítica sobre ela, esboça-se um conceito de mimese, cujo eixo central será o verdadeiro e não mais a verossimilhança. A mimese poderia ser definida, em traços largos, como a percepção de uma estrutura que, estando conforme às regras poéticas formuladas na Antigüidade e “herdadas” (melhor diríamos, reinterpretadas) pelo Renascimento, não chocava o senso comum. Era, portanto, aceito como verossímil aquilo que a média dos espectadores considerava plausível em cena. Por sua vez, o verdadeiro tem como referente o real extracênico, e não a estrutura interna da obra teatral, como ocorria com a verossimilhança. É como se, a partir de meados do século XVIII, o teatro estivesse deixando de ser o império da declamação e da retórica para, segundo a bela fórmula de Barthes (1982, p. 86), tonar-se “o lugar olhado das coisas”. Não é preciso dizer que, daí em diante, acirra-se a corrida em direção ao naturalismo e à sua contestação por todos os “ismos” da virada do século XIX para o século XX.

A crescente importância de elementos cênicos, como o espaço, o corpo do ator, os objetos, fez com que a fonte primordial do sentido do teatro já não tivesse de ser necessariamente o texto, que passa a ter de conquistar, a cada montagem, um novo papel para si. A encenação é justamente a decisão, tomada pela equipe de criação, a respeito do tipo de relação que os elementos cênicos estabelecerão entre si a cada trabalho. Ora, num jogo cambiante como esse, não há “lugares cativos”, o que não impede, entretanto, a atribuição, em dado espetáculo, de um lugar hegemônico ao texto, que será, em consequência, ilustrado pelos demais elementos. Isto, na minha opinião, acontece mais do que seria de desejar.

Outra das características do espetáculo teatral é o necessário jogo entre diversos tempos. Tomemos, por exemplo, a *Fedra*, de Racine, escrita em 1677, sobre tema da Antigüidade grega (a relação entre Fedra, seu marido, Teseu, e seu enteado, Hipólito), e encenada, em 1986, por Augusto Boal, com Fernanda Montenegro. A equipe de criação pode privilegiar o aspecto histórico da intriga grega, ou enfatizar traços do século XVII, época em que a peça foi escrita, ou ainda fazer um recorte em que sobressaíam os temas de interesse do momento em que ela está sendo apresentada. E o jogo entre os tempos tem influência na escolha do tipo de relação que os diversos elementos (texto, atuação, espaço cênico, música, luz etc.) vão estabelecer – harmonia? tensão? hegemonia de um dentre eles?

Na verdade, a apresentação sumária de alguns dos problemas envolvidos na criação do espe-

táculo teatral se propõe a contextualizar o meu trabalho de tradutora, sempre ligado ao teatro e, na maior parte das vezes, subordinado à minha função de dramaturgista na companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto, dirigida por Antonio Guedes, que a criou em 1991.

Em primeiro lugar, uma breve descrição dessa função, que surge com Lessing, na Alemanha do século XVIII, sendo mais corrente na Europa do que no Brasil. A etimologia do termo *Dramaturg*, segundo o *Dicionário Duden*, remonta ao termo grego *dramatourgós* e está ligada à poesia da cena, poesia no sentido do fazer, do construir. Modernamente, corresponde ao “especialista na área da literatura ou da ciência do teatro [expressão bastante alemã] que presta assessoria no teatro, no rádio ou na tevê a equipes de teatro”.

Nesses quinze anos de trabalho em parceria com o diretor Antonio Guedes, minhas funções têm incluído não só discussões a respeito da escolha do repertório, tradução e adaptação de textos, mas também acompanhamento de ensaios, colaboração na redação de projetos e *releases*, participação em debates com o público. Além disso, desde 1998, assumi a editoria-geral da revista de ensaios *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, que já lançou 25 números, o que é uma aventura, dado que não contamos com nenhum apoio permanente para a sua produção.

Meu trabalho como tradutora se insere, portanto, num projeto teatral de criação de espetáculos e de difusão do pensamento a respeito do teatro, com ênfase especial na relação entre a teoria e a prática.

Para o *Folhetim* tenho traduzido textos de pensadores e estudiosos franceses como Anne Ubersfeld, Claire Nancy, Jean-Jacques Alcantre e Denis Guénoun, cujo livro *A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro* inaugurou a Coleção Folhetim/Ensaio, que prossegue com o lançamento de *A arte da cena: entre tradição e vanguarda*, uma coletânea de artigos de Béatrice Picon-Vallin, especialista em teatro russo e pesquisadora do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS).

É no âmbito da tradução de peças teatrais que se concentra o desafio maior de meu trabalho. Em primeiro lugar, é preciso dizer que, se nenhuma tradução é inocente, a que se destina à cena é a menos inocente de todas, pois está totalmente comprometida com o que se pretende fazer dela no espetáculo. Em geral, a decisão de montar um determinado texto provém do desejo de discutir questões importantes para nós, mas a peça não vem ilustrá-las; ao contrário, a busca pelo modo de construção do espetáculo inclui o texto como algo não-definitivo e, portanto, capaz de suportar a incisão que nela praticamos para que aquilo que queremos discutir possa ali encontrar terreno fértil e germinar. Isso ocorreu, por exemplo, com a primeira fase de trabalho da Companhia, que girou em torno da relação entre realidade e ficção e englobou os espetáculos *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Ibsen, *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, *Valsa n. 6*, de Nelson Rodrigues, *Penélope*, de Antonio Guedes e Fátima Saadi, e *Henrique IV*, de Pirandello. Nela ainda se inseriu a adaptação

para público infanto-juvenil de *O jogo do amor e do acaso*, de Marivaux, com as hilariantes trocas de papéis entre amos e criados.¹

Mesmo quando traduzo para outras companhias, procuro inteirar-me do projeto de encenação para aquele texto e, na medida do possível, tomar conhecimento do processo de adaptação (o que aconteceu, por exemplo, com *Os biombos*, de Genet, traduzido para a companhia Teatro de Seraphim de Recife, dirigida por Antonio Cadengue).

A tradução para teatro tem algumas especificidades. Vou tentar falar brevemente daquelas que mais freqüentemente nos embaraçam.

A primeira delas é o tom oral que as falas têm de ter. O espectador deve entender à primeira vista o que ouve, com o perdão do trocadilho. Claro que o caráter oral inclui desde a coloquialidade mais trivial até a rebuscada construção poética de autores como Valère Novarina, que Ângela Leite Lopes tem traduzido de forma brilhante para o português. Dizendo de outro modo: o tradutor vai ter de encontrar um modo de ser fiel ao espírito do autor, sem comprometer a comunicabilidade do texto (a menos que a incomunicabilidade seja o objetivo da encenação, o que também pode ocorrer). Na tradução de *Os negros*, de Jean Genet, para a companhia Black & Preto, confrontei-me

com a seguinte questão: o texto é bastante lírico, mas perpassam-no uma dureza e uma agressividade que têm de ser percebidas pelo espectador, tudo isso sem que se perca a clareza necessária à compreensão imediata do texto. Havia, em algumas passagens, uma mescla de termos habitualmente associados ao universo poético com outros, escatológicos – tudo organizado segundo estruturas predeterminadas e reconhecíveis, como, por exemplo, a estrutura da ladainha (veja-se a “Ladainha dos Lívidos”), ou frases em que a funcionalidade da linguagem é interrompida por enumerações que acabam por criar um ritmo muito próprio, entre o coloquial e o lírico.²

Uma dificuldade que diz respeito ao caráter do português falado no Brasil é a distância que ele mantém em relação à norma culta. No tocante ao teatro, uma das maiores complicações é evitar erros que choquem os ouvidos habituados a um padrão correto da língua, sem perder nem a fluência nem o caráter oral das tiradas. Alguns dos obstáculos são, por exemplo, a mistura de tratamentos (tu e você) e a próclise dos pronomes oblíquos em início de frase. Em geral, opto por não misturar tu e você

1 Na fase seguinte, o mote dos espetáculos do Teatro do Pequeno Gesto foi amor, traição e morte, quando se montaram *A serpente*, de Nelson Rodrigues, *Medéia*, de Eurípides, *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, *Vestir os nus*, de Pirandello. Uma pesquisa com a fala coral, iniciada em *Medéia*, está se desdobrando agora com *Peer Gynt*, de Ibsen, cujo fio condutor é, para nós, a questão da ética e da inserção do indivíduo na coletividade.

2 Ladainha dos Lívidos: “VIRTUDE – Lívidos como o estertor de um tuberculoso./ Lívidos como o que solta o cu de um homem atacado de icterícia/ Lívidos como o ventre de uma cobra/ Lívidos como seus condenados à morte/ Lívidos como o Deus que eles roem pela manhã/ Lívidos como uma faca na noite/ Lívidos... exceto: os ingleses, os alemães e os belgas, que são vermelhos.../ Lívidos como o ciúme./ Eu os saúdo, lívidos!” (GENET, 1988, p. 61). Ou ainda: “DIUF – Têm certeza de que não podem dispensar o simulacro? Olhem em volta, conseguimos dispensar tudo, o sal, o tabaco, o metrô, as mulheres, e até os confeitos para os batizados e os ovos para as omeletes!” (Idem, p. 60).

e evito começar orações por pronome oblíquo, sabendo, no entanto, que, quase inevitavelmente, vai ocorrer uma “aclimatação” das falas por parte dos atores quando da montagem do texto.

Outro dos problemas – grave –, no caso da tradução de clássicos do francês para o português do Brasil, é o virtual desaparecimento do pronome “vós” e das formas conjugadas a ele correspondentes. Acabei de traduzir *Le fils naturel et Les entretiens sur le Fils naturel*, de Diderot, e estabeleceu-se um acalorado debate com o editor, que defendia a manutenção do vós e do tu no texto em português. Argumentei que o senhor/a senhora seriam suficientes para denotar a cerimônia entre os personagens e que o passado seria percebido pelo espectador por meio da correção da linguagem, das referências de época, representadas por situações e vocábulos que evocam indubitavelmente os tempos antigos (viagens de navio interrompidas por ataques em alto-mar, viagens em caleça, lutas com espada). Além disso, acho que todo texto de teatro tem por horizonte a montagem ou, no mínimo, a leitura dramatizada, e experiências recentes demonstraram que, infelizmente, os atores brasileiros mais jovens – eu diria, abaixo dos cinquenta anos – não dominam perfeitamente a forma de tratamento na segunda pessoa do plural.

A segunda característica das traduções de teatro é sua extrema efemeridade. Elas envelhecem de modo impressionantemente rápido. Quanto mais se busca atualizar uma tradução pelo uso de termos em moda, gírias etc., mais rapidamente ela caduca. Em geral, quando não estou traduzindo para um

espetáculo já em processo de montagem, opto por uma tradução “neutra”, porque sei que cada diretor vai adaptá-la às suas necessidades. Quando o conceito do espetáculo já está definido, ofereço ao diretor, dentro da gama semântica possível para determinados termos, algumas opções para que ele escolha a que mais favoreça o sentido da sua encenação. Quando o espetáculo já está em ensaios, gosto de ouvir o texto dito pelos atores, e, a partir disso, muita coisa pode ser ainda refinada na tradução.

Traduzir para o teatro é um trabalho apaixonante: é integrar ao trabalho solitário do tradutor toda uma equipe que vai ser seu primeiro público, um público que tem voz e voto a respeito do texto ao qual vai dar vida, espacializando-o.

E as muitas formas dramáticas fazem com que vários mundos passem a integrar o mundo do tradutor: teatro para bonecos e formas animadas, peças radiofônicas, atos sem palavras, textos para público infanto-juvenil, textos para adultos. Enfim, trabalhar com tradução para o teatro é recriar, em equipe, o lugar olhado de muitas das coisas deste nosso mundo.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982. p. 86.
- GENET, Jean. *Os negros*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1988.